Germanica

10 | 1992

Mosaïques littéraires

Regards obliques

Auguste Strindberg vu par Hjalmar Söderberg

Das Bild Strindbergs im Werke von Hjalmar Söderberg

Elena Balzamo

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/2097>

DOI : 10.4000/germanica.2097

ISSN : 2107-0784

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1992

Pagination : 121-133

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

Elena Balzamo, « Regards obliques », *Germanica* [En ligne], 10 | 1992, mis en ligne le 21 mars 2014, consulté le 06 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/2097> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.2097>

Ce document a été généré automatiquement le 6 octobre 2020.

© Tous droits réservés

Regards obliques

Auguste Strindberg vu par Hjalmar Söderberg

Das Bild Strindbergs im Werke von Hjalmar Söderberg

Elena Balzamo

... passionné aujourd'hui plus que jamais par cet homme que je n'ai pas connu, mais qu'à vingt ans j'admirais éperdûment comme seul à cet âge on en est capable, et dont le destin, malgré toutes les désillusions survenues, m'a frappé plus que tout ce que j'ai rencontré dans la vie ou dans les livres.

Hjalmar Söderberg = August Strindberg

- 1 Il existe, dans certains pays, des époques où la littérature passe toute entière sous le signe d'un seul homme et où les autres acteurs de la vie culturelle se situent par rapport à lui. Telle était l'Allemagne au temps de Goethe, telle était la Russie au temps de Tolstoï, telle était la Suède au temps de Strindberg. Cet état de choses dépend moins du génie de l'écrivain-aimant que de la conjoncture culturelle et surtout de sa propre personnalité : dans tous les cas cités, l'auteur qui cristallisait sur lui l'intérêt général, est présent dans la vie culturelle non seulement par son œuvre, mais aussi en tant qu'individu, même si, comme Strindberg, il passe une grande partie de sa vie à l'étranger. Pour les contemporains, l'homme et l'œuvre se fondent en un tout compact et malaisé à définir. C'est en vain qu'ils essaient de les séparer, de les juger ou de s'abstenir de tout jugement : l'un déteint sur l'autre et en modifie l'image.
- 2 Dans la foule de témoignages sur Strindberg, celui de Söderberg a une valeur particulière : il fait mieux ressortir le contraste entre ces deux grands écrivains suédois et offre une version nouvelle du phénomène d'attraction en question.

*

- 3 Strindberg est né en 1849, Söderberg en 1869. Cette différence d'âge à elle seule suffit à définir la nature de leurs relations qui resteront toujours celles d'un aîné à un cadet, voire du Maître à l'Élève. Quand, à la fin des années 80, le jeune lycéen Söderberg

commence à prendre goût à la littérature, Strindberg est déjà célèbre. Faut-il s'étonner que l'envie d'écrire lui vienne de la lecture de *Mademoiselle Julie* en 1888 :

On pourrait croire que sur un garçon de dix-neuf ans cela devait produire un effet extrêmement déconcertant. Cependant, cette œuvre semble avoir fait jaillir en moi une étincelle. Je sentis que je devais écrire quelque chose à son sujet¹.

- 4 – se souvient l'écrivain en 1937, et il ajoute : « Strindberg était pour moi le seul qui comptait ». Son premier article de critique sera donc consacré à Strindberg ; il l'enverra au rédacteur de *Dagens nyheter*, qui s'étonnera de la maturité du texte composé par un si jeune homme. Il le rétribuera, sans néanmoins publier l'article.
- 5 ... En apparence un article de critique est adressé au public, mais son destinataire véritable est toujours l'écrivain. La critique littéraire naît d'un besoin de dialogue : l'œuvre vous touche et met en mouvement votre esprit ; vous avez des choses à ajouter ou à objecter et, faute de pouvoir le faire de vive voix, vous couchez vos pensées par écrit. Par la suite, chez un critique professionnel, l'habitude l'emportera sur la première motivation ; il n'y pensera même plus, mais elle restera présente et perceptible dans toute critique pertinente.
- 6 À partir du compte-rendu sur *Mademoiselle Julie*, le ton est donné : le dialogue –mais un dialogue avorté, comme toute critique littéraire est condamnée à l'être. L'écrivain ne répond jamais au critique. Le seul moyen d'y remédier c'est d'être écrivain soi-même : les œuvres communiquent et le dialogue redevient possible. C'est ce qui advient, et les rapports entre les deux auteurs se développent simultanément sur plusieurs plans : les œuvres strindbergiennes inspirent à Söderberg une demi-douzaine d'articles ; en outre, rares sont ses propres œuvres qui ne contiennent pas une allusion au grand aîné ; enfin, les rapports personnels entre eux sont décrits dans *Deux soirées avec Strindberg* (1915). Nul besoin de dire que les trois images de Strindberg qui s'en dégagent, diffèrent considérablement. Commençons par les contacts personnels.

*

- 7 Quand en 1915, Söderberg, âgé alors de 46 ans, décide d'écrire ses souvenirs sur Strindberg, ce dernier est mort depuis trois ans. Contrairement à la règle « de mortuis nihil nisi bene », Söderberg dresse un portrait bien peu complaisant de celui qu'il appelait jadis « le grand flambeau de notre jeunesse ».
- 8 Avant d'aborder les « deux soirées », Söderberg évoque un voyage en bateau, en juin 1891, où pour la première fois il vit Strindberg qui :
... fit tomber sa boîte d'allumettes. Elle atterrit à mes pieds. Je la ramassai et la lui tendis en rougissant comme une jeune enfant de catéchisme devant le pasteur aimé².
- 9 Naturellement, il n'ose pas adresser la parole au Maître. Les années passent.
Un jour, en octobre 1905, je reçus une lettre de la part d'un ami qui était également ami de Strindberg où il me fit savoir que celui-ci avait envie de connaître quelques « jeunes » (à l'époque je n'avais que 36 ans). Strindberg m'invitait donc, ainsi que cinq ou six autres personnes, à passer chez lui en toute simplicité [...] un tel jour à 8 heures³.
- 10 Non sans hésitations (« je l'avais un peu malmené dans quelques articles, mais puisqu'il ne lisait jamais la critique, à ce qu'il affirmait du moins, je comptais ne pas avoir besoin de mettre ce sujet sur le tapis »), Söderberg accepte l'invitation, se rend chez

Strindberg, s'étonne du décor « bourgeois » de son appartement (en prenant bien soin de mentionner les « rideaux rouges à ramages ») ; quant à son hôte :

il était l'amabilité même envers tout un chacun. Pendant la plus grande partie de la soirée, il m'appela « Martin Birck », une preuve discrète qu'il connaissait un de mes livres, ou du moins son titre. Plus tard dans la nuit, il passa au tutoiement [...] et il ne nous laissa partir qu'au petit matin⁴.

- 11 Quelques semaines plus tard, à leur tour, les « jeunes écrivains » organisent un repas en l'honneur de Strindberg dans un restaurant à Djurgård. On commence par une partie de quilles (Söderberg le note soigneusement, en ajoutant qu'il n'avait « jamais joué à ce jeu ni avant, ni après »), on passe à table (des tartines et de la vodka en entrée, suivies d'une oie ; « cela a dû donc se passer début novembre », commente Söderberg, le tout arrosé de bordeaux). On boit à la santé du Maître. Plus tard, « pendant le punch et les grogs » Strindberg adresse un petit discours à chacun des convives :

Jamais auparavant nous ne soupçonnions quels génies nous étions tous. Bien que mon lot ne fût pas le plus gros, je reçus en tout cas beaucoup trop de fleurs. D'ailleurs, il n'est guère exclu qu'il se moquait de nous. Du moins je soupçonne que c'est ce qu'il devait se dire plus tard. Cependant, en ce moment il semblait parfaitement sincère, et nous devînmes tous émus et solennels⁵.

- 12 La soirée avançait. D'excellente humeur, le Maître contait des anecdotes en s'accompagnant au piano. Carl Larsson, peintre et ami de Strindberg de longue date, ne put s'empêcher de l'interrompre :

Mais écoute, Strindberg, tu racontes cette même histoire chaque fois que nous nous voyons, depuis bientôt trente ans !

Strindberg s'assombrit. Je me demande si ce n'est pas à partir de cet instant qu'il a commencé à soupçonner que Lasse était un ami traître⁶.

- 13 Et il conclut :

Mes souvenirs de Strindberg sont, comme je l'ai dit, insignifiants, mais entièrement agréables. S'ils avaient été moins insignifiants, je crains qu'ils n'eussent été bien moins agréables. *Vestigia terrent*⁷.

- 14 « Agréables », si on le croit, à Söderberg, ces souvenirs laissent perplexe un lecteur tant soit peu familier avec son œuvre et sa personnalité. D'habitude si pondéré et réussissant presque toujours à garder la tête froide, il se laisse aller à une raillerie qui, certes, n'est rien à côté du venin que Strindberg lui-même déversait sur ses adversaires, mais qui surprend précisément parce qu'elle vient de Hjalmar Söderberg et parce qu'elle est gratuite. À quoi bon aligner tant de méchancetés, alors que rien ne vous oblige à le faire ? C'est que Söderberg, lui aussi, succombe au mythe : comme tous ses contemporains, lui non plus ne parvient pas à séparer l'homme de l'œuvre, et il sent que sa critique de l'œuvre resterait incomplète s'il n'y ajoutait pas un portrait de son créateur. D'où vient donc cette immense rancune qu'on sent derrière chaque flèche empoisonnée qu'il décoche à un Strindberg déjà mort ? Pour le comprendre, il faut revenir en arrière et suivre les transformations de l'image de l'écrivain dans les œuvres de Söderberg.

*

- 15 Dans son premier roman *Égarements* (1895), Söderberg parle de Strindberg comme d'un personnage emblématique, l'incarnation du génie créateur. Il l'appelle « le plus grand écrivain de ce pays », auquel il oppose le troupeau médiocre des jeunes auteurs qui

trahissent leur maître et les idéaux qu'il incarne. L'allusion est transparente : nous sommes à la fin des années 90, époque où le romantisme flamboyant succède dans l'art et la littérature suédoise au réalisme critique des années 80. Quelques années plus tard, dans *La Jeunesse de Martin Birck* (1901) ce thème est repris et développé : cette fois-ci Söderberg réévalue la nouvelle vague littéraire, il apprécie son souci de la forme :

Une fois de plus de vieux mots se mirent à sonner comme du neuf ; la terre retrouva sa jeunesse ; de nouveau les forêts et les eaux se remplirent de centaures et de nymphes... [...]. Il est vrai – quand il y regardait de près – que même la nouvelle poésie reposait sur les idées qui étaient ouvertement hostiles à la morale courante. Mais peu de gens le remarquaient et presque personne n'y accordait de l'importance⁸.

- 16 Par cette mise en valeur, Strindberg se trouve quelque peu « relativisé » : il n'a plus le monopole de la littérature. Cela se comprend : à cette époque Söderberg devient écrivain professionnel et entre dans sa période la plus féconde ; il participe activement à la vie littéraire suédoise, fréquente l'élite intellectuelle du pays, rencontre les auteurs d'avant-garde dont il partage, ne serait-ce que partiellement, l'esthétique. C'est également l'époque où les écrivains lui apparaissent comme des êtres humains et où la transposition de l'expérience vécue dans une œuvre, et plus généralement les rapports entre *Dichtung* et *Warheit* se placent au centre de sa réflexion. Le destin de Strindberg lui offre une riche matière, et les résultats de ses méditations sont formulés dans le *Jeu sérieux*, roman paru en 1912.

- 17 Le héros de ce livre tient les « artistes » pour une espèce humaine particulière :

Je me suis beaucoup occupé à étudier cette race et je suis arrivé à la conclusion que dans toute l'histoire de la littérature mondiale on aurait bien de la peine à trouver un exemple d'un artiste – vrai et important – qui se soit suicidé à cause d'un amour malheureux. Ils ont d'autres ressources. Ils possèdent la capacité de se délivrer de leur souffrance dans un cycle de poèmes, un roman ou une pièce. Le cas « Werther » est typique. [...] Les artistes sont une « race à part », [...] robustes, même si souvent ils se servent de leurs faiblesses comme d'un déguisement. Un artiste survivra à un coup de massue qui assommerait un homme ordinaire. Il ressent, bien entendu, la douleur, mais elle ne lui fait pas de mal ; au contraire : il la transpose dans son œuvre et il en tire profit ! *Regarde Strindberg. Ce n'est pas ce qui lui est arrivé qui est la source de tout ce qu'il y a de maladif, d'affreux et de trouble dans ses écrits. Lui-même semble y croire, mais c'est faux. C'est, au contraire, tout ce qu'il y a de maladif, d'affreux et de trouble dans sa propre nature qui explique la façon dont il a vécu et senti.* Quel homme ordinaire – qui d'autre qu'un écrivain – aurait pu s'en tirer à si peu de frais et sortir indemne de ce dont il a fait, lui, l'expérience ? Et non seulement indemne, mais plus fort encore ! Tout le mal dont il a souffert lui a servi de matière, d'aliment, de remède ! De santé presque ! Je l'ai vu l'autre jour, le matin, en allant à la rédaction. Et je ne me souviens pas d'avoir jamais vu un homme qui, la soixantaine passée, ait eu l'air aussi frais, aussi robuste et heureux que lui.⁹

- 18 Le personnage (qui dans ce roman sert souvent de porte-parole à l'auteur) explique ensuite que, pour sa part, il ne voudrait pas être un artiste à cause de la déficience psychologique qu'il vient de décrire. Que reproche-t-il au juste à Strindberg et aux « artistes » en général ? L'irresponsabilité et l'hypocrisie : la description qu'ils donnent de leur expérience vécue n'est pas adéquate. Autrement dit : l'auteur qui prétend révéler dans ses œuvres la vérité sur lui-même, ment – et son œuvre est un mensonge. Il ne peut donc exister de littérature honnête, sincère et véridique. Et plus même : une œuvre littéraire est nécessairement une abolition de l'expérience réelle :

Mais si tu étais écrivain,

- 19 – demande au personnage sa maîtresse,
pourrais-tu alors faire comme Goethe, Strindberg et tant d'autres : pourrais-tu faire de la « littérature » avec ce qui a été un jour ta propre vie, ta réalité, ton bonheur et ton malheur ? Le pourrais-tu ? Jamais.
- 20 – répond le héros et il ajoute :
– Je ne crois d'ailleurs pas qu'il soit possible, même pour un écrivain, de faire de la littérature avec son amour tant que celui-ci contient encore une parcelle de vie. Il faut qu'il soit bien mort avant qu'on puisse l'embaumer¹⁰.
- 21 La littérature se révèle incompatible aussi bien avec la vie qu'avec la vérité. Et Strindberg devient le symbole du mensonge institutionnalisé. Pour celui qui a commencé par le considérer comme « le flambeau de notre temps », le parcours n'est pas négligeable. Pour en mesurer exactement la longueur, prenons les articles critiques que notre auteur a consacrés à Auguste Strindberg.
- 22 En 1921, Söderberg en avait lui-même regroupé les plus importants dans le dernier volume de ses *Œuvres complètes* sous le titre *August Strindberg* auxquels il ajouta ses souvenirs, *Deux soirées avec Strindberg*, évoqués plus haut.
- 23 Il part en guerre contre Strindberg à l'époque de la fameuse « conversion » qui a suivi la « crise d'*Inferno* » (1897). Strindberg entre dans sa période symboliste et mystique. Revenu en Suède après un long exil, il ne tarde pas à se brouiller avec « tout le monde », brouilles qui culminent dans *Bannières noires* (1907), qui fait hurler de rage une partie de l'intelligentsia suédoise (moins cependant à cause des idées professées qu'à cause de la violence des attaques personnelles). Mais, à cette époque, sa gloire étant à son apogée, il conserve aussi les faveurs d'une grande partie de l'opinion publique. Pas celles de Söderberg :
J'étais encore enfant lorsque le nom d'Auguste Strindberg jaillit dans le monde pour annoncer l'arrivée d'un nouveau printemps. Des cieux nouveaux et une terre nouvelle ! Certes, le charme de ces premières illusions se dissipa assez vite et le monde n'a point subi de changements notables ; mais longtemps encore ce nom resta pour moi le premier dans notre pays. [...] Le temps passait ; j'avais en âge et le nombre de personnes et d'œuvres que j'admirais rétrécissait sans cesse. Vint sa conversion, et il me fut impossible de le suivre plus loin. C'était trop¹¹.
- 24 Et il ajoute :
Moi qui n'ai jamais connu Strindberg, je n'ai pu guère l'aimer pour lui-même. J'aimais en lui les idées qui, pareilles à de grandes étoiles, avaient éclairé ma première jeunesse¹².
- 25 Ce texte a vu le jour en 1900 ; cinq ans plus tard Söderberg aura l'occasion d'« aimer Strindberg pour lui-même », occasion dont – comme nous l'avons vu – il ne profitera guère. Une phrase retient notre attention : « J'aimais en lui les idées... ». Aimer chez un écrivain – et à plus forte raison chez un écrivain comme Strindberg – ses idées, c'est confondre la littérature avec une profession de foi – amour qui risque de coûter cher à celui qui l'éprouve. Une pareille confusion, d'ailleurs fort courante, surprend chez un esprit aussi fin. D'autant plus qu'il semble en être conscient :
Il est éclectique dans la mesure où il a fréquenté toutes sortes d'idées, pour en choisir récemment la pire ; dès qu'on essaie de considérer sa production d'un tout autre point de vue que strictement littéraire, on réalise aussitôt que la dernière phase de son évolution annule toute son existence antérieure, y compris ce qu'il a pensé et dit de mieux¹³.

- 26 Cela, selon Söderberg, tient à une sorte de malformation congénitale : Strindberg pense « mal », parce qu'il est un... artiste ! Cela est écrit en 1900, douze ans avant le *Jeu sérieux*, l'idée lui paraît donc primordiale :

... c'est un artiste [diktare] et rien d'autre. Plus aucune illusion qu'il puisse s'agir d'un penseur [tänkare] ! La pensée de Strindberg est la pensée typique d'artiste, typique surtout dans ce qu'elle a de faible – à moitié oiseau prédateur, à moitié femme, toujours en quête de proies pour son imagination et, à son tour, une proie pour tous les « courants obscurs de la vie » [...]. Mais avant tout une proie pour sa propre expérience vécue, fruit de tant de hasards¹⁴.

- 27 Et ce qui suit offre, à notre avis, une clé pour comprendre les griefs de Söderberg contre Strindberg et contre les « artistes » en général :

Nous sommes tous plus ou moins marqués par notre expérience ; mais les très rares personnes chez qui la passion de la vérité l'emporte sur tout le reste, ne savent que trop bien que l'expérience personnelle, aussi riche qu'elle soit, n'offre aucune base solide pour construire, qu'elle doit, au contraire, être surmontée, reléguée de sa position imméritée sur l'avant-scène à sa place véritable, celle d'un détail éphémère. Que ceux qui nourrissent encore des illusions sur la capacité de l'expérience à façonner un penseur, relisent ce que Strindberg a produit entre sa vingt-cinquième et sa cinquantième année ; ils y auront leur compte d'une philosophie fondée sur l'expérience vécue¹⁵.

- 28 Certes, un système de pensée ne peut tirer sa substance uniquement de l'expérience personnelle soumise à mille hasards, mais en revanche, pour la littérature une telle expérience est vitale. Il est vrai, que Söderberg reproche moins à Strindberg de transposer « tout » son vécu dans ses œuvres que de chercher chaque fois à en dégager une « philosophie » à portée universelle :

Il a participé à tout : à l'utilitarisme, au rousseauisme, au nietzschéisme et quand à la fin la furie de conversion éclata, il fut aussitôt de la partie !¹⁶

*

- 29 La dichotomie « artiste » / « penseur » (diktare / tänkare) qu'établit Söderberg est lourde de conséquences non seulement pour ses jugements en matière de critique littéraire, mais également pour sa création originale. Également présente dans le *Jeu sérieux*, elle y est exprimée d'une manière différente ; le dialogue déjà cité sur la race d'artistes se termine ainsi :

– Puisque tu ne veux pas être artiste, dit-elle enfin, que voudrais-tu être le plus ?
[...]

– Ce n'est pas facile à formuler, dit-il. Je crois que je voudrais être quelque chose qui sans doute n'existe pas. Je voudrais être « l'âme universelle ». Être celui qui sait et comprend tout¹⁷.

- 30 Nous tenons là le désir secret de Söderberg lui-même. Or, ce désir du savoir absolu non seulement n'est pas possible en soi, il est aussi incompatible avec la création littéraire qui est, rappelons-le, une activité de faussaire.

Il en est de la vérité comme du soleil : leur utilité pour nous dépend uniquement de la distance qui nous en sépare. Si on suivait les pensées jusqu'au bout, elles dirigerait notre terre tout droit sur le soleil et nous réduiraient en cendres¹⁸.

- 31 La poursuite de la vérité que seul peut aider un raisonnement sobre de philosophe et jamais le capricieux jeu de l'imagination d'artiste, est loin d'être perçue par Söderberg comme entièrement positive, supérieure à toute activité artistique. On connaît sa

paraphrase de *quem deus perdere vult, dementat*: « celui que le dieu veut perdre, il le rend clairvoyant ». Comme le remarque pertinemment Björn Sundberg : « pour Söderberg la quête critique du savoir n'est pas seulement un plaisir intellectuel ; c'est aussi un *destin* cruel qui vous *frappe* »¹⁹.

- 32 Quel est ici le sens du mot « destin » ? Quel est le danger qu'encourt l'écrivain trop clairvoyant ? Celui qui tient la vérité pour le but suprême de toute activité intellectuelle, est amené à considérer l'écriture comme l'outil de la connaissance, il doit se soumettre non seulement à l'exigence esthétique, mais aussi éthique. D'où l'importance de cette déclaration de Söderberg : « J'ai pesé mes mots et je les emploie à bon escient. C'est mon habitude, aujourd'hui et toujours ».
- 33 Pour Söderberg lui-même, cette intrusion de l'éthique dans la littérature aura des conséquences néfastes : si son inspiration tarit avec l'âge, c'est non seulement parce qu'il a quitté la Suède en se coupant du milieu stockholmien qui avait nourri son œuvre, c'est aussi, parce que sa quête de la vérité l'avait poussé trop près du soleil et qu'il en fut aveuglé. Dans l'étude consacrée, entre autres, au problème de la vérité chez Söderberg, Björn Sundberg montre comment cette attitude finit par bloquer l'écrivain et le réduire au silence. Son incapacité grandissante d'écrire vient de ce qu'il ne peut s'empêcher de voir les conséquences de ses écrits. Car, dans son esprit, connaître la vérité, c'est connaître la relativité de la morale, l'absence de distinction entre le Bien et le Mal, connaissance qui se solde inévitablement par l'impossibilité d'agir. Le critique suédois y voit un écho de Nietzsche (on trouve, d'ailleurs, chez Söderberg la même image du sphinx, représentant le danger inhérent au savoir) : « Aussi bien chez Söderberg que chez Nietzsche, la quête du savoir est présentée comme paralysante et inhibante, et les découvertes faites lors de cette quête comme meurtrières pour la sensibilité »²⁰.
- 34 Ainsi la quête de la vérité absolue débouche d'un côté sur l'impossibilité d'écrire (et à partir des années 20 Söderberg n'écrira pratiquement plus de fiction) et de l'autre côté, sur la condamnation de toute écriture suggestive et lyrique non conforme aux exigences de l'esprit rigoureusement positif. En philosophie, ce type d'écriture est incarné, selon Söderberg, par Nietzsche, en littérature, par Strindberg. Sa condamnation est donc sans appel.
- 35 Telle est l'histoire de cette curieuse relation entre deux grands écrivains dont l'un a été toute sa vie fasciné par l'autre, égocentrique et indifférent comme seul un génie peut l'être. Söderberg n'était pas un génie ; pourtant, intellectuellement il était incontestablement supérieur à Strindberg. La seule chose que son intelligence ne pouvait comprendre ni admettre, c'était la bêtise d'un génie. « C'est un devoir moral que d'être intelligent », disait Léon Brunschvigg. Dans le cas de Strindberg la faiblesse intellectuelle chez un grand écrivain devient un défaut moral. Agacé par la puérilité de Strindberg, il s'efforce de le raisonner – et finit par pousser un cri de découragement :
- ... il ne sert à rien de protester. Inutile de protester
devant l'éruption du Vésuve ou devant une femme
hystérique.
- 36 Pourtant, dans le même élan, il finit par cette concession :
- Mais au milieu de cela, l'inspiration poétique jaillit, soudaine, inexplicable et naturelle – aussi inexplicable et naturelle que la vie elle-même²¹...
- 37 Et cela reste la meilleure définition du génie strindbergien.

NOTES

1. – Hj. Söderberg, «De första Stegen», dans *Sista boken*, Sthlm, 1942.
 2. – Hj. Söderberg, *Samlade Skrifter*, vol. 10, Bonniers förlag, Sthlm, 1921, p. 156.
 3. – *Ibid.*
 4. – *Ibid.*, p. 158.
 5. – *Ibid.*, p. 159.
 6. – *Ibid.*, p. 161.
 7. – *Ibid.*
 8. – Hj. Söderberg, *Martin Bircks ungdom. Vers. Stockholms krönikor*, Liberförlag Sthlm, 1978, p. 93.
 9. – Hj. Söderberg, *Den allvarsamma leken*, Bokförlaget Aldus / Bonniers, Sthlm, 1974, p. 193-194.
 10. – *Ibid.*, p. 194.
 11. – Hj. Söderberg, *Samlade Skrifter*, vol. 10, p. 133-134.
 12. – *Ibid.*, p. 134.
 13. – *Ibid.*, p. 126.
 14. – *Ibid.*
 15. – *Ibid.*, p. 125-126.
 16. – *Ibid.*, p. 126.
 17. – Hj. Söderberg, *Den allvarsamma leken*, p. 194.
 18. – Hj. Söderberg, *Doktor Glas*, Bokförlaget Aldus, Sthlm, 1974, p. 113.
 19. – B. Sundberg, *Sanningen, myterna och intressernas spel. En studie i Hjalmar Söderbergs författarskap från och med «Hjärtats oro»*, Uppsala 1981, p. 155.
 20. – *Ibid.*, p. 151.
 21. – Hj. Söderberg, *Samlade Skrifter*, vol. 10, p. 144.
-

RÉSUMÉS

L'étude est consacrée à l'évolution de la perception de Strindberg chez Hjalmar Söderberg, grand écrivain suédois du début du siècle. En partant de son témoignage sur ses rencontres avec Strindberg, des allusions parsemées dans ses œuvres à ce que lui-même appelait *le problème Strindberg* et de ses articles de critique, on dégage un changement d'attitude qui va de l'admiration inconditionnelle de Strindberg — porte-parole du réalisme des années 80 —, à une critique de plus en plus âpre à partir de la « conversion » de ce dernier. Ce désaveu est imputable non seulement à l'évolution intellectuelle et artistique de Strindberg lui-même, mais aussi à la position de plus en plus intransigeante de Söderberg à l'égard des rapports entre l'art et l'éthique. La critique adressée à Strindberg, dont il condamne la légèreté métaphysique, se répercute aussi sur sa propre activité littéraire : l'immensité de ses exigences éthiques finissent par lui interdire de pratiquer l'écriture.

Die Studie versucht das Bild Strindbergs im Werke von Hjalmar Söderberg, einem der grossen schwedischen Schriftsteller vom Anfang dieses Jahrhunderts, näher zu beschreiben. Wenn man seine persönlichen Zeugnisse von seinen Begegnungen mit Strindberg, die über sein ganzes Werk zerstreuten Anspielungen auf das, was er selber das «Strindberg-Problem» nannte, in Betracht

zieht, sowie seine kritischen Äusserungen, drängt sich einem die Feststellung auf, dass seine Haltung von einer uneingeschränkten Bewunderung Strindbergs, des Wortführers des Realismus der achtziger Jahre, zu einer immer schärferen Kritik überging, besonders von dem Zeitpunkt der «Bekehrung» Strindbergs an. Die Ursache dazu ist nicht nur die intellektuelle und künstlerische Entwicklung Strindbergs, sondern auch die immer unbeugsamere Auffassung Söderberg von dem Verhältnis zwischen Kunst und Ethik. Die Kritik Strindbergs, dessen metaphysischen Leichtsinns er verurteilt, wirkt sich ebenfalls auf seine eigene literarische Tätigkeit aus; seine ethischen Ansprüche werden so gross, dass sie ihn letzten Endes selber zum Schweigen verurteilen.